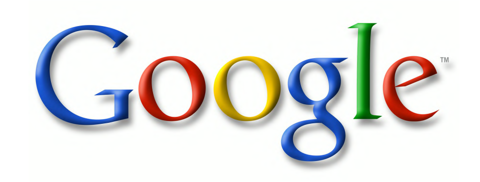
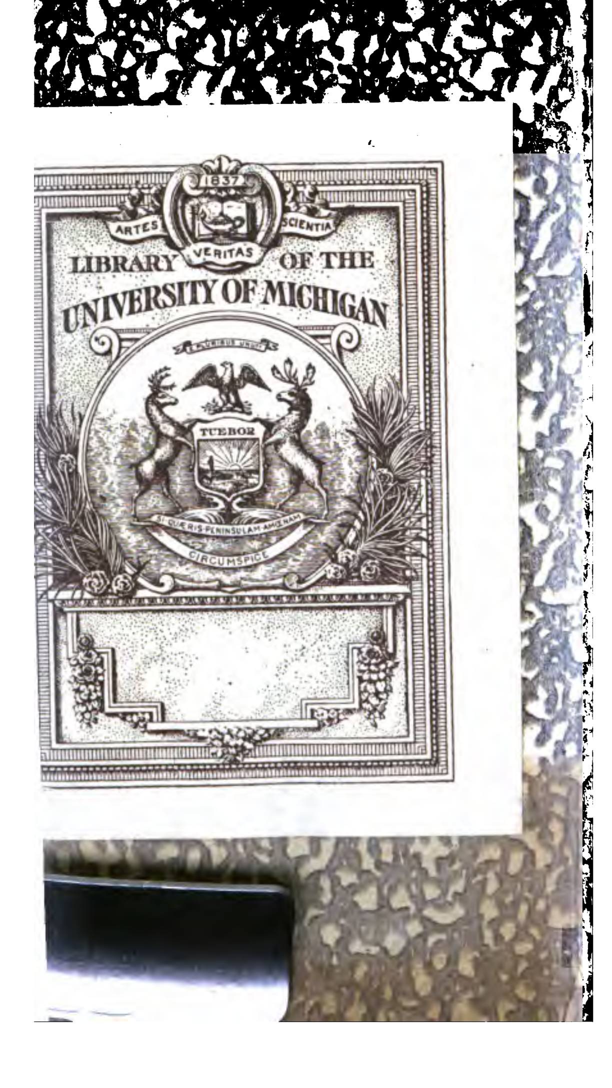



A 1,028,750



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE





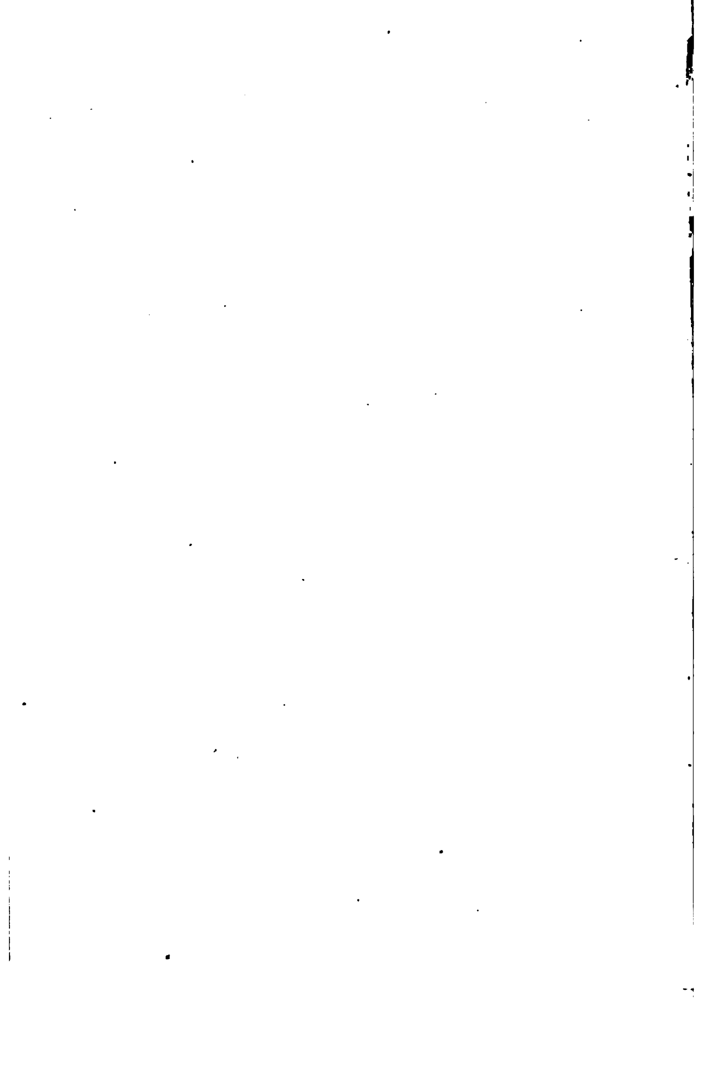
HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

ESPAGNE

LE XIXe SIÈCLE



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES
Membre étranger
de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid

ESPAGNE

LE XIXe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

MDCCCC



CHAPITRE PREMIER

LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Au XVIIIe siècle, l'Italie avait, musicalement, surtout au théâtre, exercé dans l'Europe entière une sorte d'hégémonie. Elle avait régné par ses compositeurs, par ses instrumentistes, par ses virtuoses dans l'art du chant. C'était la suprême expansion du mouvement qui était parti de Florence, dès le début du siècle précédent. On pouvait croire que le cycle était clos désormais. Il en fut

autrement grâce à l'apparition de Rossini qui, dans les ouvrages où il fut le plus lui-même, marqua encore une recrudescence. La caractéristique de Rossini, et l'une des raisons de son prodigieux succès, fut qu'il utilisa, plus encore qu'on ne l'avait fait avant lui, avec plus de hardiesse, d'élégance et de flexibilité, les ressources que l'accumulation d'efforts persistants et prolongés avait mises au service de la virtuosité vocale. Le chant orné, ciselé d'arabesques, emperlé de trilles, surchargé, en quelque sorte, d'une profusion de fioritures, tel fut le trait le plus saillant de la production rossinienne antérieurement au contact que prit l'étonnant et insouciant maëstro avec la scène française. Le monde fut conquis pour un temps par cette suite d'ouvrages, sans doute un peu minces de substance,

mais scintillants et séduisants au suprême degré, et par les prouesses d'exécution d'interprètes d'une extraordinaire dextérité.

La suprématie de Rossini fut un moment indiscutée, sa domination universelle. Cette influence se fit sentir tout spécialement dans la contrée qui nous occupe. L'Espagne qui déjà, par Farinelli et consorts, avait, à ses dépens, fait connaissance avec l'italianisme, en fut, une seconde fois, tout envahie et pénétrée. On y sacrifia aux divinités étrangères. Plus tard, après Rossini, ce fut le tour de Meyerbeer, et un écrivain clairvoyant put signaler la « fureur meyerbeerienne » d'un critique essayant d'enrayer les velléités d'indépendance qui se produisirent à la longue, comme on le verra ci-après.

Ce fut encore et surtout la scène qui fut occupée jusqu'à l'encombrement par les œuvres de provenance italienne. Mais à l'église même on vit, dans un pays qui en ce genre avait produit des œuvres si pures et si sévères, s'introduire la manière mondaine et le goût frivole. Il y eut là une période d'obscurcissement et d'éclipse, une phase assez longue durant laquelle on ne sut guère qu'importer ou imiter. La vraie musique espagnole, néanmoins, continuait de subsister, et, çà et là, révélait son existence. Cette portion de l'histoire artistique, peu connue dans le reste de l'Europe, est assez confuse et embrouillée ; elle mérite par plus d'un point d'être éclaircie en ses grandes lignes et exposée dans son ensemble.

*
* *

Tout d'abord, l'on doit observer que si la musique religieuse, comme nous venons de le dire, ne se maintint point à cet état de pureté qui, selon les principes du vrai goût, constitue son meilleur caractère, du moins ce fut dans cette partie de l'art que se traduisait le plus nettement encore, d'une façon intermittente, l'inspiration espagnole. L'Espagne continua de produire des compositeurs religieux de valeur, qui, vivant dans une atmosphère plus saine, auraient pu atteindre au premier rang. L'un des plus intéressants est Doyagüe, né à Salamanque, où, devenu prêtre, il fut investi d'un bénéfice ecclésiastique. D'un caractère assez sombre, il travailla dans la re-

traite, exempt de toute inquiétude d'esprit, et ne faisant rien pour établir ou pour propager sa renommée. Il était presque arrivé à la soixantaine, quand, en 1813, un rayon de notoriété fut jeté sur lui lors de l'exécution, à Madrid, d'un *Te Deum*



Doyagüe

composé à l'occasion des relevailles de la Reine. D'autres ouvrages fixèrent l'attention qu'il avait attirée. Le genre qu'il traita d'ordinaire n'est pas,

nonobstant un savoir moins profond, sans analogie avec celui dans lequel Cherubini a laissé d'impérissables modèles. La participation de l'orchestre dans ses œuvres est importante, et l'arrangement des voix atteste chez lui du savoir et de l'habileté. Son *Magnificat* à huit voix, notamment, révèle une pensée très ferme et une réelle élévation de style. Sa production est volumineuse et comprend des messes, des *Miserere,* des *Lamentations,* des motets, de nombreux *villancicos,* où l'accent parfois très « actuel » donne prise, çà et là, à la critique. Doyagüe, après une existence fort longue, mourut en 1842. Il était parvenu à la réputation locale. On lui fit des funérailles imposantes et le manuscrit original de son *Magnificat* fut déposé auprès de lui à l'intérieur de son tombeau. A l'étranger

même, au reste, il n'était pas demeuré inconnu, et nous voyons qu'il reçut de Rossini, au sujet d'une de ses compositions, une lettre développée et flatteuse.

Un souvenir est dû à Aranâz, compositeur et théoricien. Son traité de contre-point est demeuré manuscrit. Parmi ses œuvres on cite un *Laudate Dominum* à deux chœurs, avec violons, cor et orgue. Cabo mérite une place honorable parmi les représentants de l'école de Valence. C'est, en son temps, l'artiste qui a peut-être le mieux concilié le respect du passé avec la tendance moderne. La musique de la célèbre église de la Merci, à Barcelone, fut placée sous la direction du Père Farreras. S'inspirant d'une des traditions où se marque le mieux « l'espagnolisme », il fit jouer, par des enfants de chœur, de véri-

tables drames sacrés, avec musique, mettant en scène les épisodes de l'ancien et du nouveau Testament. L'Eglise espagnole s'est rarement montrée sévère contre cette manière de figurer, d' « enluminer » en quelque sorte la Bible et l'Evangile, et, d'autre part, le caractère populaire du *villancico* (le mot même décèle la rustique origine du genre) se retrouvait dans les spectacles dont le Père Farreras avait pris l'initiative.

Un goût épuré règne dans les compositions de Ducassi y Ojéda. Bros, avant de diriger la maîtrise de la cathédrale d'Oviedo, se distingua à Barcelone. Il a beaucoup produit. Politiquement compromis, en 1823, arrêté, mais acquitté par un arrêt de la Cour suprême de la Rota, il ne mourut qu'en 1852. Ferreñac fut, à Saragosse, organiste de renom, ainsi

que Basilio Sessé. Cuellar y Altarriba a droit à une place dans la liste des maîtres aragonais. Le Père Benito Brell qui mourut à Montserrat en 1850 et qui fut un musicien instruit, un organiste capable, ne sut pas assez se préserver de l'influence de Rossini. Il en faut dire autant de Baguer.

Dans la Chambre de Charles IV brillaient les professeurs Espinosa, Oliver, Pérez Caballero, les frères Rosquellas, Iguaz, Cabril et Lidón, maître aussi de la Chapelle Royale, où il succéda à Antonio de Ugena. Lidón a écrit des opéras, des oratorios; virtuose sur l'orgue, il a composé pour cet instrument des pièces fort intéressantes.

Vers les mêmes dates, Balíus y Vila, dont il a été question précédemment, passa de Gérone à Cordoue, puis à Madrid. Aux noms des artistes que

nous avons rencontrés à Saragosse, il faut joindre celui de Gil de Palomar. — Nous signalons encore Plácido Garcia, à Burgos; Urost à Léon; Queralt à Barcelone, et Paqueras à la Seo d'Urgell dans le voisinage de la République d'Andorre. — Francisco Antonio Gutièrrez, le traducteur, déjà cité, de l'œuvre capitale d'Eximeno, fut tour à tour maître de chapelle à la cathédrale d'Avila, à Tolède, puis, à Madrid, au couvent de l'Encarnación.

De l'école de Don Pedro Aranâz sortirent Pedrosa, Ibeas et Salazar, maîtres estimables.

Secanillas, maître de chapelle de Calahorra, bon compositeur et théoricien, est digne de mention, de même que Roel del Rio, de Lugo, auteur d'une *Institución armonica* bien conçue; — et Llorente de Logróño, qui

forma par ses leçons le pianiste Don Pedro Albéniz. Torrens, Murguía et Reig se distinguèrent également, comme maîtres de chapelle, à Malaga.

Parmi les organistes doit figurer au premier rang, Pascual Pérez Gazcón, fondateur de la moderne école de Valence. A cette école appartiennent Asiain, organiste du monastère de St-Jérôme à Madrid, et Nicolás Ledesma, attaché à la Basilique de St-Jacques de Bilbao.

Indalecio Soriano-Fuertes (père de l'historien du même nom) et Sobejano quittèrent leurs maîtrises pour aller défendre le territoire espagnol, à l'époque de l'invasion napoléonienne.

On cite l'oratorio du *Jugement dernier* d'Andreví, et sa messe funèbre écrite pour les obsèques du roi Ferdinand VII. Il avait un réel talent,

en dépit de la tendance, plus dramatique que religieuse, de sa musique sacrée. Il fut placé à la tête des meilleures maîtrises de l'Espagne, celle notamment de la Chapelle Royale. Les circonstances politiques l'obligèrent à vivre quelque temps à Bordeaux. Il rentra ensuite dans sa patrie, et fut alors maître de chapelle à l'église de Las Mercedes à Barcelone.

Andreví fut connu en France, grâce à son enseignement à Bordeaux, grâce surtout à ses deux ouvrages édités à Paris : *Recueil de cantiques et de motets*, et *Traité d'harmonie et de composition*. A propos de ce livre il reçut une lettre très flatteuse d'Auber, en ce temps-là directeur du Conservatoire.

Les sonates d'orgue de Nicolás Ledesma, nommé ci-dessus comme

exécutant, ont de l'intérêt, et il y a des qualités dans son *Stabat Mater* à trois voix, accompagné par le quatuor des instruments à cordes. Ses messes et ses psaumes contiennent de bonnes parties. Rosés, professeur en renom et producteur fécond, et Nadal, sont dignes d'estime. Quant à Dorda y Llovers, il exigea que ses compositions fussent brûlées après sa mort. Signalons encore Eugenio Gómez, qui a publié en trois volumes in-folio le *Répertoire des organistes,* et Vilanova qui écrivit un *Requiem* intéressant; mais ses meilleurs ouvrages furent ses élèves, qui lui avaient voué une affection faite de respect et de gratitude, et entre lesquels nous désignerons spécialement Cuyás, l'auteur de *la Fattucchiera.*

Nous nous bornerons à nommer Barba et Mercé de Fondevila. Arriaga,

malheureusement mort à la fleur de l'âge, mériterait une mention plus développée. Il fit ses études à Paris, où ses dispositions extraordinaires provoquèrent l'étonnement des connaisseurs. Cherubini considérait comme une œuvre accomplie sa fugue à huit voix sur les paroles du *Credo : Et vitam venturi sæculi.* Le talent d'écrire était chez lui au service d'une très individuelle faculté d'invention. Ne se confinant pas dans le style religieux, il s'essaya, d'une façon brillante, en divers autres genres, notamment dans la musique de chambre. En somme, c'était une grande espérance pour sa patrie. Le surmenage intellectuel fut la cause la plus directe de sa fin précoce.

Il y a une certaine entente de la construction et quelque finesse de style dans plusieurs compositions de

Mariano García. Le père Jimeno, qui finit ses jours en Belgique où il se livra fructueusement à l'enseignement, est l'auteur d'un *Tota pulchra* accompagné par les instruments à cordes, page où s'accuse surtout la recherche de l'effet. Reig, sans parler de ses morceaux liturgiques, a composé des oratorios. L'un d'eux est intitulé *la Dernière Nuit de Babylone*. Le Père Falguera, qui s'est également essayé dans le genre religieux, a des droits à l'estime, que l'on ne peut refuser non plus aux œuvres de Jiménez.

L'Espagne a présentement une brillante école d'organistes. Un artiste en vue, à cet égard, est Santisteban, qui tient les orgues de Santa-Maria, à Saint-Sébastien. Il est classique par son jeu ainsi que par sa manière d'écrire, comme en témoignent les œuvres qu'il a lui-même éditées

dans la maison qui porte son nom. — Felipe Gorriti (de Tolosa), mort récemment, était bien connu en France. Il a remporté des prix dans de nombreux concours et a formé de bons élèves. C'était en outre un compositeur savant. — Montes, de Lugo, habile exécutant, a composé de charmantes mélodies inspirées du chant populaire de la Galice; il est mort au mois de juin 1899. L'organiste de la cathédrale de Burgos, Olmeda, a publié une étude sur le manuscrit, conservé à Saint-Jacques de Compostelle, que l'on appelle *el Códice del Papa Calisto,* et qui contient un chant des pèlerins flamands au Moyen Age. — Goberna, de Barcelone, s'est distingué comme virtuose et a donné une méthode pour l'orgue. A la cathédrale de Malaga nous trouvons Ocòn y Rivas.

Une mention particulièrement élogieuse est due à M. Jimeno de Lerma, organiste de la cathédrale de Madrid, directeur actuel du Conservatoire et de l'Académie des Beaux-Arts. Cet artiste s'est assimilé, en les développant, les qualités de son père, organiste de valeur, et auteur d'importants ouvrages sur la technique de l'orgue et sur le chant ecclésiastique. M. Jimeno de Lerma a lui-même publié, sous le titre d'*Estudios sobre música religiosa,* un ouvrage remarquable. Son passage à la direction du Conservatoire laissera une trace durable. — Iñiguez, organiste de la cathédrale de Séville, a donné d'importantes compositions pour l'orgue et une méthode pour cet instrument. — Un excellent musicien, Valle, est titulaire de l'orgue de Saint-Jacques, de Bilbao, et dirige

en même temps l'*Orfeón Bilbaino.* — Aranda avait de la réputation à Paris, où il avait établi un cours d'orgue. Il était attaché à la maison Merklin. A présent, il est chef de musique de la fanfare du Sultan, en Turquie. — Ubeda a été professeur d'orgue et directeur au Conservatoire de Valence. Actuellement il est organiste du collège *Corpus Christi.* Elève du savant Pérez Gazcôn, il représente la tradition valencienne de l'orgue. Il a publié des œuvres de valeur : *Salmodia orgànica, Juego de versos para Misas*, deux collections d'*Elévations et Prières*, des *Ejercicios de mecanismo* et des *Estudios progresivos de gènero.*

*
* *

Les siècles précédents, pour ce qui concerne la virtuosité sur les instru-

ments à cordes, nous ont fourni un contingent d'une certaine importance. L'histoire du violon, dans le présent siècle, nous présente tout d'abord Lacy, issu d'une famille anglaise, mais né à Bilbao, et qui appartient aussi bien à l'Espagne qu'à Paris, où il étudia sous Kreutzer, et où il se produisit de bonne heure ; il fut primitivement connu sous le nom du « petit Espagnol ». Il était intellectuellement fort bien doué, et montrait surtout des aptitudes très accentuées de polyglotte. Tout jeune, il avait, à Madrid, suscité l'étonnement et l'admiration de la cour. Il ne fut pas moins apprécié en Angleterre où il reçut les leçons de Viotti. Après une incursion assez inattendue au théâtre, où il tint quelque temps l'emploi de comique, il revint à l'art musical, et succéda à Yanevicz dans

la direction des séances d'orchestre de Liverpool.

Un autre élève de Viotti en Angleterre, Libón, se rattache à l'Espagne par sa naissance à Cadix. Il sortait d'ailleurs d'une famille française. Beaucoup d'artistes éminents se trouvaient alors réunis à Londres, qui constituait ainsi un terrain particulièrement favorable à l'éclosion et au développement du talent. Viotti avait une prédilection pour Libón, et le choisit pour jouer avec lui, à Haymarket, ses *Symphonies concertantes*. Attaché un moment, comme violon solo, au Prince Régent de Portugal, nous le retrouvons plus tard dans la musique particulière de l'impératrice Joséphine, puis accompagnateur de Marie-Louise. Il fut, après la Restauration, pensionné par Louis XVIII. — Son jeu était peu

individuel, mais il avait un style pur, d'une précision et d'une correction classiques.

Plus authentiquement espagnol que les précédents, M. Monasterio, né en 1836, est, à tous égards, un artiste d'une large envergure. Enfant, il avait, au théâtre del Principe, à Madrid, en jouant dans un entr'acte, transporté le public. Il fit de sérieuses études à Bruxelles, où il profita des conseils de Bériot. Sa juste réputation lui valut, en Espagne, d'être nommé par la Reine premier violon de la Chapelle Royale. Il devint aussi titulaire de la classe de violon, au Conservatoire. De 1894 à 1896, après la mort d'Arrieta, il dirigea cet établissement. Virtuose au mécanisme très sûr, au son ample, plein, caractéristique, M. Monasterio a été fort applaudi à l'étranger, notamment à

Leipzig, au Gewandhaus. Musicien accompli, il a contribué à répandre dans sa patrie la connaissance du grand art. Il a fondé la Société des quatuors, et magistralement dirigé l'exécution aux séances symphoniques du Conservatoire et de la Société des concerts. Curieux, instruit, bibliophile érudit en ce qui concerne la musique, passionné pour tout ce qui porte, musicalement, l'empreinte nationale, c'est à lui que l'on a dû la représentation, au Conservatoire, de la zarzuela *las Labradoras de Múrcia,* de Ramòn de la Cruz, avec musique de Rodriguez de Hita, dont nous avons parlé précédemment.

Le passage de M. Monasterio au Conservatoire a été signalé par beaucoup d'améliorations dans le système général de l'enseignement. Compositeur, on lui doit des œuvres

devenues populaires, le chœur intitulé *le Retour dans la patrie*, la *Cantate à Sainte-Thérèse*, la touchante élégie des *Adieux à l'Alhambra*. Ses études pour le violon sont connues et estimées dans toute l'Europe. Sur la technique et la pratique de l'instrument son influence a été grande, et s'est fait sentir dans tous les orchestres de théâtre et de concert, car la plupart des professeurs espagnols d'aujourd'hui ont commencé par être ses élèves. Parmi ses plus éminents disciples, nous devons citer MM. Arbós, Hierro, Fernández Bordas, Goñi, etc., sans oublier une véritable enfant prodige de grand avenir, Adelina Domingo. Ajoutons que M. Monasterio est membre de l'Académie des Beaux-Arts de San-Fernando et président de la section musicale.

Avec Sarasate, l'Espagne a donné à l'Europe, en ce siècle, un de ses violonistes les plus transcendants. Elève d'un Français, Alard, Sarasate est bien connu de nos lecteurs dont la plupart ont eu sûrement l'occasion de l'entendre, car il a été, à maintes reprises, fêté à Paris comme dans presque toutes les grandes villes européennes où l'art est en honneur. Il serait superflu de louer cette richesse exceptionnelle de sonorité, ce fin coloris, ce mécanisme impeccable, cette élégance de style, ce jeu incisif et nuancé, surtout cette rare souplesse qui permet à cet artiste éminent de s'attaquer, avec un bonheur égal, aux genres les plus divers, depuis le classique le plus sévère jusqu'au moderne le plus complexe.

L'art du violon, qu'a représenté

aussi avec distinction Quintín Matas, n'est pas menacé de péricliter en Espagne, où surgissent, en ce sens, des noms nouveaux, entre lesquels nous mentionnerons ceux de Gaós et de Frances. Nommons aussi M. Fernandez, élève, à Bruxelles, de M. Ysaye, et M. Albert Geloso, un des principaux membres à Paris, où il jouit d'une faveur méritée, de la société dite « fondation Beethoven ».

Quelques virtuoses du violoncelle méritent d'être signalés, notamment MM. Rubio, Tejada et Casals.

En passant, nous indiquerons les compositeurs espagnols qui ont écrit pour les instruments à cordes. Tintorer y Segarra a traité le genre *di camera* et abordé la grande symphonie. A d'Araciel, qui s'est fixé en Italie, on est redevable de quelques compositions instrumentales. Casamitjana,

Giner (de Valence), Martinez Imbert (de Barcelone), Chapí, Pedrell, Bretón, ont composé des quatuors. Comme ayant travaillé pour grand orchestre nous énumérerons Monasterio, Casamitjana, Giner, Marquès, Espí, Zubiaurre, Martinez Imbert, Goula, Bretón, Chapí. Morera, de Barcelone, est l'auteur du poème symphonique *l'Atlantida*. M. Pedrell, dans ce genre, a écrit une suite symphonique *le Chant de la montagne*, une *Marche du couronnement* dédiée à Mistral et jouée aux fêtes latines de Montpellier, les poèmes symphoniques *I Trionfi*, d'après Pétrarque, *Excelsior*, etc. Nicolau, de Barcelone, a donné un *Triomphe de Vénus* et un *Enore*, où se marque une certaine influence de l'école française. — D'autres œuvres du même ordre ont été signées par MM. Granados,

Millet, Manrique de Lara (critique et compositeur, officier dans l'armée de mer).

Le piano nous apporte une liste assez importante. Elle commence avec Assensio, qui, séjournant à Palerme, donna, en 1835, la *Scuola per ben suonare il piano forte*. Un nom beaucoup plus considérable est celui d'Albéniz, qui, élève de Henri Herz et de Kalkbrenner, fit réaliser à l'enseignement, en Espagne, un progrès sensible. Il exerça une grande influence comme professeur au Conservatoire, en vue duquel il composa une excellente méthode. Organiste de la Chapelle Royale, il eut le titre de maître de piano de la Reine, et de l'infante Marie-Louise-Ferdinande, sœur de la reine Isabelle II.

Aguilar n'était espagnol que d'origine, car il naquit en Angleterre et

poursuivit toute sa carrière à l'étranger. En jouant à Leipzig le concerto en *si* mineur de Hummel, il obtint un succès dû en partie aux fortes études qu'il avait faites à Francfort. Plus tard il a donné à Londres, non sans succès, des séances classiques de piano, spécialement consacrées à Beethoven.

Un réfugié espagnol, Salvador Daniel, a professé avec distinction à Bourges. Il donnait des leçons de piano, mais était surtout violoniste. Il a de plus, comme folkloriste, joué un rôle d'une réelle importance. — C'est en Espagne qu'Aranguren, élève d'Eslava, se livra à l'enseignement du piano et de l'harmonie. — Un artiste qui avait travaillé sous la direction de Doehler, Camps y Soler, fut également un maître de valeur. Il s'est fait de plus avantageusement

connaître comme compositeur et comme critique.

Dans le Conservatoire de Madrid ont brillé comme pianistes de concert Miró, Mendizabal, Zabalza, Compta. Aujourd'hui, dans cet établissement, les classes supérieures de piano sont tenues par M. Tragò, dont nous parlerons tout à l'heure, et par Mme Pilar de la Mora, lauréate du Conservatoire de Paris. N'oublions pas M. Cesare Geloso, frère du violoniste mentionné plus haut, à qui une belle place artistique est réservée, non seulement comme virtuose, mais comme compositeur.

Citons encore, parmi les professeurs de piano, Gabaldá et Miralles, et, entre les amateurs distingués, le comte San Rafael de Luyanó (élève de Espadero), le marquis de Amposta, le marquis de Bendaña.

Nous désignerons enfin, au nombre de ceux qui ont écrit pour le piano et qui s'en sont servi en virtuoses, M. Larregla, auteur d'une jolie zarzuela et de diverses compositions dans le genre populaire, et M. Almagro, qui a abordé le théâtre en composant aussi des zarzuelas. Habile également sur l'harmonium, M. Almagro enseigne au Conservatoire la technique de cet instrument.

L'Espagne strictement contemporaine, largement ouverte aux souffles de l'art moderne, vivifiée par la résurrection de la tradition vraie, nous présenterait aujourd'hui des pianistes de premier mérite. L'un des plus remarquables est M. Tragó, qui rend avec la même perfection les œuvres de tous les styles, depuis celles des clavecinistes comme Rameau et Scarlatti jusqu'aux pages si pittoresques

de Grieg, depuis Bach et sa *Fantaisie chromatique,* jusqu'à Chopin et à Schumann.

Puisque nous en sommes au piano, il nous faut parler de l'école (vraie « école ») catalane de cet instrument, fondée par Font, Tintorer (élève de Liszt), et Pujol (qui appartient à la maison d'édition musicale de ce nom). Pujol a formé des élèves de première force, Vidiella, Bau, Calado, Viñes (fixé à Paris), Granados, etc. La plupart de ces artistes ont obtenu des premiers prix à Paris et sont devenus de distingués virtuoses de concert. Mlle Rigalt, premier prix du Conservatoire de Paris, est également une élève de Pujol.

Roberto Segura, pianiste et directeur du Conservatoire de Valence, a obtenu, dans l'enseignement, des résultats remarquables.

A Saint-Sébastien nous rencontrons Léo de Silka (Leonardo Moyua), Furundarena et Jose-Maria Echevarria.

Entre les compositeurs virtuoses, à côté de MM. Albéniz, auteur des opéras *Pepita Jimenez* et *Henri de Clifford* et de la zarzuela *San Anton de la Florida*, ainsi que de bluettes charmantes pour le piano et d'une pittoresque fantaisie orchestrale *Catalonia*, nous placerons M. Granados à qui l'on doit les *Danses espagnoles* et la très jolie zarzuela *María del Carmen* dont le succès a été considérable; — et M. Echevarria qui a écrit des pièces exquises.

Sur le tableau des pianistes qui, à l'époque actuelle, se sont particulièrement distingués dans l'exécution du concert, nous ferons figurer outre MM. Tragó, Albéniz, Granados,

MM. Malats (élève de Bériot), Riera, Vallejo, Miquel, Mme Fernândez de la Mora, Mlle Chevalier (fille de parents français, élève du Conservatoire de Madrid), MM. Léo de Silka, Roberto Segura, déjà nommés, et Canuto Berea, élève de Pugno, lauréat du Conservatoire de Paris et chef de la maison d'édition musicale Canuto Berea et Cie.

Pas plus ici que dans nos études antérieures sur l'Espagne, nous ne voulons oublier la guitare. En cette virtuosité spéciale, Sors, d'origine catalane, fut un artiste hors ligne. Il composa avec goût, dans l'ordre instrumental, après avoir tâché, par une étude consciencieuse, de s'approprier la façon de Haydn. Comme il avait pris parti pour le roi Joseph et servi dans son armée, il fut contraint de sortir d'Espagne. Il

mourut à Paris, dans un état voisin de la gêne. Il avait séjourné à Saint-Pétersbourg où il écrivit des œuvres de circonstance, une marche funèbre pour les obsèques de l'empereur Alexandre Ier, et un ballet, *Hercule et Omphale*, représenté à l'occasion de l'avènement au trône de l'empereur Nicolas. Sa musique pour guitare est brillante, intéressante et difficile. Elle est devenue classique.

On a traduít en français l'excellent ouvrage didactique d'Aguado, qui avait tout d'abord profité des leçons du célèbre García, et qui, retiré à la campagne pendant la guerre contre Napoléon, mit à profit ce temps pour essayer d'étendre les ressources de son instrument. Pendant la bataille de Somo-Sierra et le siège de Saragosse, il était sans doute assez bizarre de jouer de la guitare, de se

préoccuper d'un doigter nouveau en « s'isolant des choses », comme disait Théophile Gautier.

Un certain succès fut remporté à Paris par Huerta y Catauela. Ce fut un original, un homme à aventures. Dans sa manière se mêlaient le bon et le mauvais. Sors l'appelait « le barbier sublime ». Aguado disait qu'il « outrageait l'instrument ».

Nous groupons ici les noms de quelques autres guitaristes : le Père Basilio et son élève Tostado y Carvajal ; — Ramonet et Boibía, aveugles l'un et l'autre ; José Ciebra qui alla à Londres et séjourna longtemps à Paris, comme Jaime Bosch, mort il y a trois ou quatre ans. Celui-ci était un compositeur de talent, se rattachant à l'école de Sors ; — Cano père et fils ; — Benedit, de Cadix ; — Ochoa de Guadalajara ;

— Franco, élève d'Aguado; — Miguel Carnicer, frère du compositeur Ramón Carnicer; — Ponzóa y Cebrian; — Costa y Hugas (compositeur de valeur procédant des principes de Sors); — Julian Arcas; — Jose Viñas, de Barcelone. Comme compositeur et comme virtuose, un contemporain, Târrega, a obtenu, dans le même domaine, des succès considérables.





CHAPITRE II

LE THÉATRE.

Avant d'en venir à l'histoire de l'opéra en Espagne au XIXe siècle, nous devons donner un souvenir à Manuel García. Il fut le dernier *tonadillero,* l'auteur des tonadillas : *el Poeta calculista, el Reloj de Madera,* etc. En 1807, il abandonna l'Espagne, à la suite de sa brouille avec le grand acteur Isidoro Maiquez, en compagnie duquel il dirigeait, au double point de vue du drame et de la musique, le théâtre des Caños del

Peral (aujourd'hui Théâtre-Royal). Dans son bagage, García emporta toutes ses tonadillas, d'où il tira plus tard la matière de ses opérettes et de ses opéras.

Après le départ de García, l'opéra et les chanteurs italiens envahirent tout. Ce fut alors que le poète comique Bretón de los Herreros écrivit *el Furor filarmónico*, ridiculisant les *Tossistas* (partisans de la Tossi), et les *Landistas*, dont les dissensions convertirent la société madrilène en un véritable camp d'Agramant.

M. Pedrell a raconté que Barbieri, qui dissimulait tant de sens et de sagacité sous les apparences du paradoxe et de la fantaisie, avait, dans son cabinet, placé constamment sous ses yeux, un portrait de Ramón Carnicer. Cet artiste de valeur mérite

d'occuper une place de quelque importance dans l'histoire du théâtre musical espagnol au XIXe siècle. Ce musicien bien doué ne put donner toute sa mesure, parce qu'il naquit à une époque de confusion, où la mode était frivole et le goût altéré. Il faut songer à ce qu'étaient, un peu partout, les prédilections musicales du public, il y a une cinquantaine d'années. A Paris même, au Conservatoire, après une symphonie de Beethoven, on se plaisait alors à entendre des variations pour un instrument solo, sur quelque thème italien. Universellement on péchait par le tact et le discernement. Carnicer qui prouva sa science dans un enseignement d'un quart de siècle au Conservatoire, qui tendait non sans quelque timidité, d'ailleurs, et d'une façon plus instinctive que réfléchie,

à se servir, en composant, du rythme espagnol, qui contribua à la création d'un Théâtre national, sur lequel il fit jouer son intéressante *Ipermestra,* Carnicer passa une grande partie de sa vie à écrire, sur des livrets italiens, des œuvres auxquelles il était supérieur, si l'on peut prendre l'expression de Figaro quand il se vante d'avoir été toujours « supérieur aux événements ». Il y a d'ailleurs quelques pages bien venues dans tout ce répertoire, *Adèle de Lusignan, Hélène et Constantin, Don Juan Tenorio,* montés à Barcelone, au temps où l'auteur y était premier chef d'orchestre à l'Opéra italien, *Elena e Malvina, Colombo,* représentés à Madrid. Souvent aussi, conformément aux singuliers usages alors en vigueur, il intercala des morceaux dans les ouvrages étrangers que l'on introduisait

sur le théâtre madrilène. Il a encore écrit d'innombrables mélodies et chansons détachées, des morceaux symphoniques et de la musique religieuse, notamment les Vigiles des morts, avec orchestre, de tour d'ailleurs dramatique et rossinien, entendues lors des funérailles du roi Ferdinand VII.

Un contemporain de Carnicer, mais dont la vie fut beaucoup moins longue, Gômis, a fait représenter deux pièces à Paris, en particulier *le Diable à Séville,* joué en 1831 au Théâtre Ventadour. Ce petit ouvrage n'était point sans qualités ; on y remarqua un chœur de moines bien écrit. Les autres tentatives de Gômis furent moins heureuses. Il ne put parvenir à se faire ouvrir les portes de l'Opéra. Ses dernières années, assez tristes, furent du moins mises

à l'abri du besoin par une pension du gouvernement français. A Londres où il avait professé le chant, il avait obtenu des succès avec ses romances, dans lesquelles il fait quelque usage des rythmes nationaux, si physionomiques et si entraînants. Gômis eut le mérite d'échapper à l'influence italienne. Ses partitions contiennent des traces très marquées d'*indigénisme* musical. C'est ce que Meyerbeer avait fort bien compris. On a attribué à ce compositeur la musique de l'Hymne de Riego, mais le fait n'est pas bien prouvé.

Un Espagnol presque complètement « italianisé », Tomás Genovès qui fit jouer, en italien, à Madrid, *la Rose blanche et la Rose rouge*, passa ensuite en Italie, écrivit pour Rome et pour Milan une *Battaglia di Lepanto*, une *Luisa della Valliere*, et

publia chez Ricordi un recueil sur des paroles non moins italiennes que son éditeur, *le Sere d'autumno al Monte Pincio.*

Accordons un souvenir à l'un des derniers élèves de Zingarelli, au Sicilien Salvador Sarmiento, qui tenait à l'Espagne par ses origines. Au Théâtre-Lyrique, à Paris, il eut peu de succès avec son *Guilhery le Trompette.* Précédemment il avait fait jouer à Naples, soit au San-Carlo, soit au théâtre del Fondo, *Valeria ossia la Cieca* (c'est la sentimentale *Valérie* de Scribe), *Alfonso d'Aragona,* où il n'y a d'espagnol que le titre, *Costanza d'Aragona,* à laquelle s'applique la même remarque, etc.

Une figure moins effacée est celle de Saldoni qui a donné une notice substantielle sur le Collège de musique

de Notre-Dame de Montserrat de 1456 à 1856, et qui, par ses *Ephémérides des musiciens espagnols*, a rendu des services à l'histoire artistique. Pianiste, professeur de solfège et de vocalisation, puis de chant au Conservatoire de Madrid, apprécié de Carnicer, accueilli avec faveur, lorsqu'il vint à Paris, par Cherubini, Saldoni, sans parler de ses compositions religieuses, est l'auteur de quelques opéras, *Ipermestra, Cléonice, Boabdil.*

Nous indiquerons Sánchez, comme ayant travaillé sur des livrets espagnols, ceux de *la Conspiration à Venise* et de *la Magicienne* (1854). De même en fut-il de Porcell et de son ouvrage *el Trovador,* écrit sur la même donnée que *le Trouvère,* de Verdi. Le poème du *Trovador* est de Garcia Gutiérrez, auteur aussi de

Simon Boccanegra, sujet également traité par Verdi. Porcell était un ténor de mérite. Sa femme, Mme Mas Porcell, a, pareillement, comme cantatrice, laissé un nom. Ne quittons point Porcell sans donner le titre de son opéra en un acte, *Sueño y Realidad,* représenté à Barcelone en 1853.

Dans la période qui nous occupe actuellement, nous rencontrons les œuvres de jeunesse d'Eslava, *el Solitario*, *las Treguas de Tolemaida*, et *Don Pedro el Cruel*, représentés à Séville et à Madrid.

Après Eslava vient Espin y Guillen auteur de l'opéra *el Asedio de Medina,* et fondateur de la première revue musicale espagnole *la Iberia Musical y Literaria.* Espin y Guillen était marié à Mme Pérez y Colbrandt, nièce d'Isabelle Colbrandt, la pre-

mière femme de Rossini. C'est pour cela qu'il se faisait appeler *il Nepote di Rossini.*

Nous énumérerons les autres compositeurs de la même époque qui écrivirent des opéras dans la forme italienne : Jose Valero, dont l'ouvrage *la Esmeralda* fut représenté au *Liceo* de Valence, en 1843 ; Peñalver y López qui, dans la même année, donna sa *Veleda,* à Grenade. Joignons à la liste Manuel Ducassi pour sa *Gabriela de Vergy,* représentée à Madrid en 1844, et Gómez dont l'*Irza,* à Madrid, date de 1846.

Nous avons nommé précédemment Vicente Cuyás, de Palma de Majorque, élève de Vilanova, dont *la Fattucchiera* fut jouée à Barcelone en 1838. C'était un imitateur de Bellini. Cet artiste, d'ailleurs bien doué, mourut à vingt-trois ans.

Un autre élève de Vilanova, Rovira, donna à Barcelone, en 1839, *Jermondo il generoso ;* on lui dut plus tard, en 1867, la zarzuela intitulée *Genaro il gondolero.*

A l'école de Vilanova se rattache encore Dominguez de Gironella, auteur, en 1840, de *la Vedovella* (Barcelone), et, en 1845, de *la Dama del Castello.* — *Il Proscritto di Altemburgo,* de Cárlos Grassi, fut représenté à Barcelone en 1843. L'année suivante Piqué, qui vient de mourir, donna dans la même ville *Ernesto Duca di Sicilia.* C'est encore à Barcelone que l'on monta, en 1848, la *Melusina,* de Farriols, d'après un poème de Victor Balaguer.

Un musicien instruit, Ovejero y Ramos, qui a produit beaucoup de musique d'église et qui, comme chef d'orchestre, fut quelque temps chargé

d'organiser et de diriger les solennités religieuses de la cour, a donné en 1848, un *Fernando Cortéz*. Reparáz, indépendamment de ses zarzuelas, a abordé le théâtre sérieux avec son *Gonsalve de Cordoue*, son *Pierre le Cruel*, son *Melek-Adel*. Cepeda, en collaboration avec Oudrid et Allù, écrivit la musique d'un drame en trois actes, *Dalila*. La *Rahabba* de Sánchez-Gabañach a été représentée en 1867, à Barcelone, où l'auteur est directeur du *Conservatorio Barcelonès de Isabel II*. Dans la même ville, dès 1858, Guañabens avait donné *Gualtiero di Monsonis*. Nous citerons encore Aguirre, auteur des *Amants de Téruel*, joués à Valence en 1865. Le même sujet a été traité avec talent par M. Bretón, dont nous parlerons plus loin.

Obiols fut à Barcelone ce que

Carnicer avait été à Madrid. Il dirigea l'ancien théâtre de Montesión, puis celui du Liceo. Il avait été élève de Mercadante. Il institua à Barcelone des concerts ou *matinées* et fut nommé directeur du *Conservatorio del Liceo*. En 1873, il donna au Liceo son opéra *Editta di Belcour*, œuvre qui, malgré l'évolution, déjà sensible, des goûts régnants, est encore d'un italianisant.

Nous retrouverons plus loin M. Pedrell, critique, érudit, esthéticien de la plus rare portée. Comme compositeur dramatique, ses débuts se firent à Barcelone, en 1874, avec son *Ultimo Abencerragio* (*le Dernier Abencerrage*) qu'il a refondu en 1888. La partition de 1873 marquait déjà une inspiration qui n'était ni italienne, ni allemande, mais véritablement espagnole, selon la nature du sujet.

L'élément mauresque, en particulier, très heureusement mis en œuvre, frappa par sa nouveauté. A la même date Zubiaurre donnait à Madrid son *Fernando el Emplazado*. — En 1875, M. Pedrell fit représenter à Barcelone *Quasimodo* (d'après *Notre-Dame de Paris*). Ce sujet avait été imposé au compositeur, qui ne se sentait point très attiré vers cette donnée. Cette fois il écrivit une musique d'un genre assez éclectique. A cette époque, l'influence italienne était, en général, fort en baisse. Mais il s'y était substitué une influence allemande, assez sensible dans les premiers ouvrages de MM. Chapi et Bretón, comme dans ceux de M. Pedrell.

Son esthétique originale, procédant du « nationalisme », très fortement méditée, M. Pedrell l'a, depuis, réalisée dans sa trilogie *Les*

Pyrénées, éditée, non exécutée en entier jusqu'à ce jour, mais dont le prologue a été joué avec un grand succès à l'étranger, notamment à Venise, et qui, par l'effort considérable dont elle témoigne, marque une date importante dans les annales de la musique espagnole. Un littérateur distingué, versé dans l'histoire nationale, un vrai poète, M. Balaguer, a fourni à M. Pedrell son sujet, plein de grandeur et de caractère, qui met en scène l'imposante figure du comte de Foix, Raymond Roger. Dans cette œuvre d'inspiration et de science, M. Pedrell se montre résolument moderne. S'il s'est approprié des idées de Wagner ce qu'elles offrent d'incontestable et d'universellement admissible, il est, en face de l'art wagnérien, demeuré indépendant.

S'il s'accommode du leit-motiv, par exemple, ce n'est pas sans d'importantes restrictions. Ce qui caractérise principalement sa musique, c'est le dédain de ce qui est vulgaire, l'aspiration à la grandeur, surtout et avant tout le désir d'être expressif, en s'appliquant particulièrement à rendre et à réaliser avec énergie le caractère national.

Quelques compositeurs, en dehors du théâtre, ont subi l'influence de M. Pedrell, et se sont, à son exemple, inspirés de la tendance *nationale*. Nous citerons à cet égard M. Granados et ses *Danses espagnoles*, ainsi que sa *María del Carmen*, opéra de haute envergure dont le succès a été très vif à Madrid, à Valence et à Barcelone ; M. Millet et ses *Catalanescas* (ces deux compositeurs sont de Barcelone) ; Arnau, mort der-

nièrement en pleine jeunesse, avec ses Mélodies et ses Mazurkas ; M. Noguera, de Majorque, et ses Mélodies populaires (d'après des thèmes des Iles Baléares); Montes, mort en 1899, dont les *Alboradas* sont des pages charmantes ; M. Albéniz, plus « espagnol » peut-être dans ses très pittoresques compositions de genre pour l'orchestre et pour le piano que dans ses opéras.

Parmi les compositeurs actuels d'opéras, sans tendance très nettement définie, il faut comprendre M. Giró, qui a donné à Barcelone *Nuestra Señora de Paris ;* auparavant, il avait fait jouer, dans la même ville, *il Rinegato,* et, à Madrid, *el Sombrero de tres picos.* M. Nicolau, directeur à Barcelone de l'école municipale de musique et de l'orchestre de concerts, a fait

représenter *Costanza*. Au même groupe appartient M. Vives, jeune homme de grand avenir, qui a obtenu récemment du succès avec *Artus, Don Lucas del Cigarral,* la *Luz verde* et *Preciosilla*. Parmi les compositeurs les plus en vue il convient de placer M. Thomas Bretón, qui a fait un heureux emploi de quelques danses espagnoles dans ses opéras *los Amantes de Teruel* et *Garin ;* c'est d'ailleurs un éclectique, procédant à la fois des écoles française, allemande et italienne, à l'inspiration élevée, au métier très sûr, et dont la réputation est grande en Espagne.

M. Giner, lui aussi, s'est montré éclectique dans ses œuvres profanes comme dans ses ouvrages religieux ; de même en est-il de M. Albéniz dans ses opéras. M. Morera, auteur de l'opéra *la Fada* et d'un poème

symphonique, mentionné plus haut, se présente surtout comme un disciple et un imitateur de Wagner.

Un chapitre assez curieux de ce qui concerne l'histoire musicale actuelle de l'Espagne est constitué par ce qu'on pourrait nommer l'opéra *régional,* écrit sur des poèmes en dialectes provinciaux. A cet égard, mentionnons, à Saint-Sébastien, *Pudente,* le très intéressant opéra basque de M. Santisteban, et, à Barcelone, *la Cova dels orbs,* de M. Sánchez Gabañach ; *A la voreta del mar,* de M. Goula ; *lo Desengany,* de M. Baratta ; *Garraf,* de M. García Robles, et *la Fada,* de M. Morera, dont il vient d'être question.



Il est intéressant de constater que c'est dans le genre comique que

s'était d'abord, en une certaine mesure, produit une sorte de réveil, et manifesté une propension à écrire de la musique, non italienne, mais espagnole. Nous avons signalé cette double tendance de l'Espagne, d'une part vers le lyrisme intense, de l'autre, vers l'instinct comique confinant au goût du burlesque. Ce fut du côté de la comédie musicale, légère, bouffonne, avec des éléments et des types empruntés à la vie populaire, que se produisit, vers 1850, le mouvement rénovateur de la zarzuela. Nous avons précédemment parlé en même temps de la tonadilla et de la zarzuela, dont le nom vient, originairement, d'une maison de campagne, voisine du Pardo, et appartenant au cardinal infant Don Fernando, laquelle servait de théâtre à des fêtes brillantes. Vers le moment

que nous venons d'indiquer, un certain nombre d'artistes, obéissant aux mêmes tendances, mirent leurs efforts en commun pour renouveler le genre indigène des anciens zarzuelistes. Observons que, musicalement, les hommes dont nous parlons demeuraient encore, en grande partie, des italianisants. D'ailleurs, les travaux des artistes-critiques n'avaient, à cette date, remis en lumière ni l'œuvre des tonadilleros, ni l'ancienne zarzuela, du temps de Calderon.

Dans quelques théâtres de province, néanmoins, on cultivait encore, dans une certaine mesure, le genre de la tonadilla. A partir de 1843, Soriano Fuertes, qui ne s'était pas encore fait connaître par ses travaux d'écrivain, composa de petites pièces de cet ordre, par exemple

Geroma la Castañera, el Ventorillo de Alfarache, et plus tard, en 1849, *el Tio Caniytas*.

Vers le même temps, à Madrid, un savant professeur d'harmonie au Conservatoire, Hernando, ayant as-



HERNANDO

sisté par hasard à une matinée du théâtre appelé alors de la *Comedia*, dans la rue de las Urosas, eut l'idée d'appliquer la musique au genre qui était en faveur sur cette modeste

scène. Ainsi prirent naissance de petits ouvrages en un acte, *Palo de ciego*, *Colegialas y soldados*, et *el Duende*, — qui obtint cent vingt représentations. La mine était désormais retrouvée ; la zarzuela allait fournir une nouvelle et brillante carrière.

Sur cet humble théâtre, d'après l'impulsion initiale donnée, d'une façon tout occasionnelle, par Hernando, se produisirent bientôt *la Mensajera*, de Olona et Gaztambide, puis *Gloria y peluca* et, plus tard, *Tramoya* de Barbieri. La faillite de l'imprésario entraîna la fermeture du théâtre, mais la situation fut sauvée grâce au caractère entreprenant de Gaztambide. Il forma une société artistique en commandite où il eut pour compagnons Hernando, Olona, Barbieri, Inzenga et l'acteur Salas. Ils louèrent le théâtre du Cirque et

inaugurèrent les représentations avec la zarzuela *Tribulaciones*, de Rubi, musique de Gaztambide. Vingt jours après, Barbieri monta *Jugar con fuego*. En 1852. on joua *Buenas Noches, Señor Don Simón*, de Oudrid. En 1853, apparaît Arrieta, qui arrivait d'Italie, et donna *el Dominó azul*. En l'année 1854, on vit se succéder la *Catalina* de Gaztambide, la *Marina*, d'Arrieta, *los Diamantes de la Corona*, de Barbieri, *el Postillon de la Rioja*, de Oudrid.

La vogue était décidément acquise à la zarzuela, dans laquelle à travers l'italianisme obligatoire du style régnant se manifeste parfois l'instinct du véritable « espagnolisme » musical. Une sorte de fureur *zarzueliste* s'était emparée des compositeurs et du public. En 1856, grâce à l'appui matériel d'un généreux et riche ban-

quier, Don Francisco de las Rivas, fut ouvert un établissement spécialement voué aux œuvres de cette catégorie, le Théâtre de la Zarzuela.

Quatre compositeurs se signalèrent particulièrement dans ce mouvement : Oudrid, Gaztambide, Barbieri et Arrieta. Oudrid, parmi ceux-là, est peut-être celui qui eut au degré le plus élevé le talent de s'assimiler les éléments caractéristiques de la chanson populaire. Trois des *jotas* qu'il écrivit suffiraient à signaler son nom, celle qu'il composa pour le drame de Lombia, *el Sitio de Zaragoza*, celle du *Postillon de la Rioja* et celle d'*el Molinero de Subiza*. Il fut, dans l'espace de trente années, l'auteur de quatre-vingt-huit zarzuelas, sans compter ses ballets, chansons, etc. C'était un homme d'intuition et d'instinct, plus que de méditation et

de doctrine. Il avait coutume de dire : « Si vous venez chez moi, vous y trouverez beaucoup de partitions, mais pas un seul traité d'harmonie. Les traités!... je m'en suis fort bien passé pour écrire mes zarzuelas. » Aucunes paroles ne pourraient, mieux que celles-là, servir à le caractériser. C'est de la manière la moins artificielle, la plus authentiquement spontanée qu'il produisit ses *vitos,* ses *boleros,* ses *jotas* sans nombre. Mais dès qu'il cesse de puiser à la veine populaire, on ne trouve plus, dans la teneur de son style, que l'imitation du genre italien.

Quant à Gaztambide, ce qui est frappant en lui, c'est la vigueur de son tempérament dramatique. Musicien intelligent et instruit, il prit une part active à la fondation de la So-

ciété des Concerts. C'était un chef d'orchestre hors ligne. Il eut, sinon la conscience claire, du moins la divination de ce que devait être l'art national. A cet égard il a laissé



Barbieri

une véritable trace. Il écrivit près de quarante zarzuelas, la plupart devenues populaires. Quand il vit la zarzuela se dénaturer par l'invasion d'un style bouffe bâtard, il partit pour

Cuba. Les fatigues de ce voyage abrégèrent sa vie.

Pour Barbieri, c'est une figure pleine de relief et de physionomie. Son activité fut multiple et ses aptitudes très diverses. Il est singulier de rencontrer la verve et le tempérament du musicien bouffe chez l'artiste érudit qui conduisit l'orchestre du Théâtre Royal, qui fonda et dirigea les concerts de musique classique devenus, en 1867, la Société des Concerts, grâce à laquelle le public put faire connaissance avec les grandes œuvres allemandes. Ajoutons que le même homme, écrivain ingénieux et fécond, fut, plus qu'aucun de ses contemporains, versé dans l'archéologie musicale, qu'il forma une magnifique bibliothèque, riche en manuscrits et en raretés de toute sorte, et qu'il donna une base sé-

rieuse à l'étude de la musique nationale ancienne, en publiant son *Cancionero*, par lequel il ressuscita, pour ainsi dire, des maîtres de la Renaissance, entièrement oubliés, tels que Juan del Encina, Juan Anchieta, Peñalosa, etc. Quant à son œuvre de zarzueliste, si, par certains détails, elle prête à la critique, elle porte parfois indubitablement le cachet national; elle a souvent la saveur et l'arome d'Espagne. Il est à noter que tout d'abord il n'avait guère été, comme la plupart de ses contemporains, qu'un « italianisant ». Ce fut par l'érudition, par la musicographie, qu'il aboutit au « nationalisme ». Cette évolution de son style part de la zarzuela intitulée *Pan y toros* (1864). Les deux années précédentes, il avait étudié et fait copier plus de cinq cents to-

nadillas de Esteve, Laserna, etc. Il s'assimila ainsi la tendance au caractère local, si marquée dans tout le répertoire des anciens tonadilleros.

Les sujets que Barbieri se plut à traiter sont fréquemment pleins de physionomie. Les personnages qu'il affectionne sont de véritables types, appartenant au présent, ou à ce passé où les gens trop entreprenants ou trop expansifs avaient à craindre de s'attirer quelque méchante affaire avec la Sainte-Hermandad. Parfois il aborde des sujets analogues ou identiques à ceux des tonadillas d'autrefois. Il emprunte même les personnages de quelques-unes d'entre elles.

La disposition d'esprit nécessaire pour exploiter heureusement de pareils thèmes, Barbieri la tirait peut-être de son ancienne exis-

tence, un peu accidentée, durant laquelle il avait parcouru à pied la moitié de l'Espagne, tour à tour pianiste de bal et de café-concert, copiste, choriste, ou donnant des leçons faiblement rétribuées. Il était, d'ailleurs, devenu, dit-on, « madrilène de pure race », propre à saisir et à rendre ces mille nuances par lesquelles se différencie le génie populaire d'une grande capitale. Madrilène, il l'était jusque dans ses goûts culinaires, par sa prédilection pour la tripe et l'escargot, plats classiques des gargotes et des repas en plein vent.

Les zarzuelas de Barbieri atteignent le chiffre de près de soixante. Plusieurs ont été écrites en collaboration avec des confrères, chacun composant son acte. Les plus fameuses sont *Jugar con fuego, le Sor-*

tilège, la Espada de Bernardo, el Marquès de Caravaca, Pan y toros, Pepe Hillo, el Hombre es debil, etc., etc.

Arrieta est l'un des musiciens espagnols du siècle qui ont prouvé,



ARRIETA

plume en main, le plus d'expérience et de dextérité. Il avait fait de bonnes études en Italie, où il fut élève du Conservatoire de Milan. Il devait plus tard diriger celui de Madrid, après y avoir occupé la chaire de

composition. Il réussit avec un grand opéra espagnol *Isabelle la Catholique ou la Conquête de Grenade*. Quant à ses zarzuelas (il en a écrit une quarantaine) elles eurent un succès retentissant et prolongé. Les plus connues sont *le Domino bleu, la Estrella de Madrid, Marina, le Grumete, Guerre à mort*, etc., etc.

D'autres musiciens participèrent à ce mouvement si intéressant. Nous mentionnerons Inzenga, Hernando, déjà cité comme l'un des promoteurs de cette renaissance, et qui fut un des *néo-zarzuelistes* ayant le mieux tiré parti du genre. M. Fernández Caballero est un des survivants de cette période. Elève d'Eslava, il s'est préoccupé avec grand succès du chant populaire, et a compris que c'est de là que procèdent, dans la zarzuela, la vie, le relief et

la couleur. Son *Salto del Pasiego* est, dans ce genre, une œuvre capitale. Très fécond, en 1884 il avait déjà produit soixante-quatorze zarzuelas. Il n'est jamais sorti de la ligne qu'il s'était tracée avec beaucoup de discernement et de clairvoyance. C'est ce dont témoignent ses derniers ouvrages, *el Dúo de la Africana, la Viejecita* et *Gigantes y Cabezudos.*

A côté des artistes déjà cités, il faut ménager une place aux musiciens bouffes qui, somme toute, cultivèrent surtout un genre d'importation. Par exemple, pendant l'époque des Bouffes-Arderius, nous rencontrons Rogel, dont les productions rappellent, dans une certaine mesure, celles d'Offenbach et de l'école parisienne du Second Empire. Citons de lui *el Rey Midas* et *el Joven Telémaco,* où se dessine la parenté avec

Orphée et *la Belle Hélène.* Au même groupe appartient Rubio, ainsi qu'un musicien mort très jeune, Acèves y Lozano, auteur de *los Cuatro Sacristanes y Mesa revuelta.* Il a signé aussi *la Sensitiva* et l'un des actes du *Testamento azul.* Nommons encore Vâsquez y Gómez, et Cereceda, chef d'orchestre au Théâtre de la Zarzuela.

Balart, Manent, Sunyer et les frères Ribera (José et Cosme), appartiennent à Barcelone, où se poursuivit, dans l'ordre de la musique légère, un mouvement parallèle à celui de Madrid. Parmi les zarzuelas représentées à Barcelone, nous citerons : *la Tapada del Retiro*, de Manent, *los Tios de sus sobrinos,* de Sunyer, *Amor y Arte,* de Balart, sur un livret de Zorrilla ; — nous y joindrons *los Maridos en las mâscaras,* de Saldoni, *Ultimo Rey de*

Magnolia, de Villars, sur un poème en langue catalane, et *l'Azulina*, de Monfort.

Au mouvement « décentralisateur » de Barcelone, correspond celui de Valence. Là aussi nous rencontrons des auteurs modernes (et quelques-uns vivants) de zarzuelas, les unes en castillan, les autres en dialecte de Valence. Nous y retrouvons Monfort avec *la Flor del cardo*. Nous avons de plus à signaler : *el Tio sapo, los Dos esclavos*, d'Amorós; le *Federico II el Grande*, de Llorens; *la Virgen del mar*, de García Catalá; *Olé, Sevilla!* d'Estellès; *Petenero y martir*, de Cortina; *Milord Quico*, de Peydró; *el Rayo de sol*, de Giner, auteur aussi de l'opéra *Sagunto*. A Valence également appartient Espí, auteur des opéras *el Recluta* et *Aurora*.

Aux noms des artistes qui se sont

distingués dans la musique légère, il conviendrait d'ajouter ceux de Tusquets y Maignon, négociant mêlé à de grandes affaires, qui a écrit deux aimables petits ouvrages traîtés dans la même note ; et du grand éditeur Vidal y Llimona ; non content de publier les zarzuelas de Barbieri, Arrieta, Oudrid et Caballero, il mit lui-même, comme on dit vulgairement, « la main à la pâte », et composa, pour son propre compte, quelques-unes de ces opérettes agréablement colorées qui furent très favorablement accueillies.

Il est à remarquer que ce genre léger n'a pas été dédaigné par les compositeurs les plus sérieux. C'est ainsi que le maître actuel de la Chapelle Royale, Zubiaurre, l'auteur d'une *Passion selon saint Mathieu*, de *Don Fernando el Emplazado*, chanté en

1870 par Tamberlick, de *Ledia,* montée en 1877, a écrit en 1879 une zarzuela, *le Tigre de mer,* dont le titre annonce le caractère comique.

A côté de Zubiaurre, nous rangeons les auteurs d'un certain nombre d'opéras en langue castillane ; énumérons l'*Atahualpa* de Barrera ; *una Venganza,* des frères Grajal ; *el Puñal de misericordia,* d'Acèves y Llanos ; la *Guldnara,* de Brull ; *el Principe de Viana,* de Tomas Grajal ; *Mitrídates, Doña Juana la loca* et *Gonzalo de Cordoba,* de Serrano.

A cette époque appartient l'auteur de beaucoup de pièces symphoniques jouées aux séances de la *Société des concerts,* Marques, « le Français », comme on l'appelait, à cause des études qu'il avait faites à Paris sous la direction de Bazin. Il a aussi abordé avec succès la zarzuela. Ses meil-

leures œuvres en ce genre sont *el Reloj de Lucerna* et *el Anillo de Hierro*.

Il convient, à propos de la zarzuela, de ne pas oublier le poète Louis Olona, qui s'associa à l'effort des Barbieri et des Arrieta. D'autres poètes concoururent, comme librettistes, à la restauration de la zarzuela : Bretón de los Herreros écrivit *el Novio pasado por agua*, mis en musique par Hernando ; Ventura de la Viga fut l'auteur de *Estabanillo* (musique de Oudrid et Gaztambide), et de *Jugar con fuego* (musique de Barbieri) ; nul littérateur n'écrivit des vers mieux appropriés à la musique. Camprodon composa les livrets du *Dominó azul* et de *Marina*. Au tendre et délicat poète Eguilaz on doit *el Salto del pasiego*. A cette liste correspond celle des librettistes plus

modernes : Ramos Carión (*la Bruja*, *la Tempestad*), Ricardö de la Vega (*la Virgen de la Paloma*), Estremera (*la Serenata*), Fernandez Shaw (*la Revoltosa*), etc., etc.

A l'époque tout à fait contemporaine, la zarzuela, avec tendance nationale bien définie, est représentée non sans un grand éclat de talent, par M. Chapí, musicien exquis, fin et souple, qui excelle à s'assimiler l'élément populaire, et qui, dans le cadre de la comédie musicale, a donné des œuvres pleines de grâce et de verve, parfois d'humeur railleuse, dans une forme à la fois très franche et très distinguée. M. Saint-Saëns, à propos d'un des derniers ouvrages de M. Chapí, (*la Revoltosa*), a dit que Bizet aurait été heureux de le signer. Les œuvres les plus récentes de ce compositeur de grand mérite sont

Pepe Gallardo, la Chavala, Curro Vargas et *la Cortijera.*

Dans la zarzuela *la Virgen de la Paloma,* M. Bretón, dont le poème est dû à Ricardo de la Vega, a très heureusement atteint au coloris populaire. M. Fernández Caballero, dont nous avons parlé antérieurement, est populaire dans le bon sens du mot, mais peut-être manque-t-il d'énergie. Une œuvre excellente, au point de vue qui nous occupe, est *la Vuelta del vivero,* de M. Jiménez, directeur de la Société des Concerts de Madrid. MM. Brull, Zavalza, sont des compositeurs qui produisent beaucoup, sans grand raffinement d'esthétique. MM. Valverde père et fils et Chueca sont des artistes populaires. M. Chueca est parfois vulgaire, mais souvent gracieux, vif et primesautier. Sa zarzuela *Cadiz* est fameuse par

son pas redoublé. Quant à sa *Gran Via,* écrite en collaboration avec M. Valverde et jouée avec succès à Paris, elle a obtenu des milliers de représentations, et a rapporté à ses auteurs plus de quarante mille pesetas.

Un trait pourra faire mesurer ce qu'est la popularité de M. Chueca. Dans le marché de la Cebada, quatre mille personnes environ, il n'y a pas fort longtemps, se livraient au plaisir de la danse en plein air. On avait joué diverses danses ; l'animation ne présentait rien d'extraordinaire. Tout à coup, on commence à exécuter une polka extraite de *l'Año pasado por agua,* de M. Chueca ; aussitôt cette polka est non seulement dansée, mais en même temps chantée en chœur par les *quatre mille* personnes, qui toutes savaient par chœur le texte de la musique du morceau.

Une condition très favorable, actuellement, au développement de la zarzuela, et que signale très justement M. Lyonnet dans son amusant volume sur le théâtre espagnol, est l'habitude, commune en Espagne, du théâtre *par section*, avec billets à bas prix ne donnant droit qu'à une heure de spectacle, soit au début, soit au milieu, soit à la fin de la soirée. Dans le même fauteuil, le même soir, peuvent ainsi se succéder deux ou trois spectateurs, qui ne viennent chacun entendre qu'un acte. D'où la multiplicité des ouvrages de brève dimension.

L'excellent chanteur Salas, basse chantante de grande valeur, doué d'un rare sentiment comique, très aimé à Madrid où il est mort en 1875, fut, à l'origine, un précieux auxiliaire pour ceux qui tendaient à

« nationaliser », au moins dans une certaine mesure, la musique légère. Parmi les interprètes applaudis du genre, citons, comme cantatrices, les sœurs Di Franco, Amalia Ramirez, Teresa Isturiz, Adelaida Latorre, Pilar Bernal, Elisa Zamacois, Arsenia Velasco ; — et, comme chanteurs, Manuel Sanz, Vincent Caltañazor, Salces, Calvet, Obregon, Cubero.

*
* *

Ce dernier point nous amène tout naturellement à rappeler les noms de quelques-uns des Espagnols qui, en ce siècle, se sont illustrés dans l'art du chant. Mariano Ledesma, qui fut un compositeur fécond et qui a laissé surtout beaucoup de musique religieuse, après avoir chanté, comme premier ténor, à l'Opéra de Madrid

et à la Chapelle Royale, alla en Angleterre où il fut le professeur de la princesse Charlotte, fille du prince de Galles, depuis roi sous le nom de Georges IV. García aurait suffisamment bien mérité de l'art quand il n'aurait été que le père de la Malibran, mais il fut par lui-même un homme de valeur. Professeur, il a façonné par ses conseils, indépendamment de sa fille, des chanteurs excellents, comme Géraldy, ou admirables comme Adolphe Nourrit. Il avait, en profitant des indications d'Anzani, approfondi la technique italienne, au temps où il était au service du roi Murat. En ce genre de chant, aux fioritures surajoutées, il obtint des triomphes à Paris dans tout le répertoire, celui de Cimarosa et de Mozart comme celui de Rossini, mais il demeurait bien positivement espagnol

par son jeu énergique, et la qualité particulière de son irrésistible verve. C'était là la « fureur andalouse » que Garat avait signalée lors de sa première apparition chez nous. Compositeur, il a énormément produit, et pas toujours avec assez de goût et de choix. Mais les tonadillas du début de sa carrière ne manquent point d'allure et de caractère. Il est l'auteur du fameux air, *Yo que soy contrabandista,* qui a atteint ce degré de popularité où un morceau devient, pour ainsi dire, anonyme ; cette page est extraite de son *Poeta calculista,* qui frappa nos concitoyens par sa couleur espagnole, et par lequel les Parisiens de 1809 se transformèrent un moment de *dilettanti* en *aficionados.*

L'animation, la chaleur, tels étaient ses dons les plus notables. Ce fut par là aussi qu'il enthousiasma les

Américains. L'Amérique était encore alors une terre d'aventures, et ce grand travailleur, si souple, chef d'orchestre, imprésario, librettiste, de même qu'il était chanteur et professeur, y rencontra, comme revers à ses succès, des mécomptes, par exemple le jour où des brigands masqués, ni plus ni moins que dans un mélodrame, le dévalisèrent d'une cassette qui contenait mille onces d'or.

Son fils Manuel n'avait pas la voix bonne, mais il fut un éminent professeur. Jenny Lind et Henriette Nissen figurent parmi ses élèves. Son *Traité de chant* fut assez remarqué pour mériter les honneurs d'une traduction allemande chez Schott. Curieux et instruit, il présenta à l'Académie des sciences un mémoire sur *la Voix humaine* dont rendit compte l'illustre Magendie.

Française par son union avec le négociant français Malibran, Belge par son second mariage, plus heureux que le premier, avec de Bériot, en réalité c'est à l'Espagne qu'appartient la fille de Garcia qui a justement laissé la renommée de l'une des plus grandes artistes lyriques de notre siècle. On lui reprocha quelques fautes de goût, et sous ce rapport elle eut un moment à souffrir de se trouver en compétition avec la Sontag. Mais l'on ne saurait assez vanter son ardeur, ses élans parfois sublimes, sa sensibilité vibrante, son expression pathétique et passionnée, révélant la flamme intérieure, la richesse de l'imagination. Elle avait reçu une solide éducation musicale, avait travaillé en Italie le solfège avec Panseron, et le piano avec Hérold. Sur cet instrument elle devint capable d'exécuter

les pièces de Bach. Son intelligence, d'ailleurs, était, sur tous les points, très développée.

On a peine à se faire une idée de l'enthousiasme qu'elle provoqua, un peu partout. Ce fut une véritable frénésie. A Milan, chez le gouverneur et chez le duc Visconti, elle suscita une sorte de délire. A Bologne, on inaugura son buste sous le portique du théâtre. Plus tard, à Lucques, la populace détela ses chevaux et traîna sa voiture ; à Venise, sa gondole fut accueillie au bruit des fanfares ; les quais regorgeaient de monde; la place Saint-Marc était si encombrée que la diva dut, pour échapper à la pression flatteuse mais dangereuse de la foule, se réfugier dans l'église. En Angleterre ses gains s'élevèrent à des chiffres invraisemblables. Ce fut là que, tombant de cheval et traînée

sur le pavé par sa monture, elle reçut des lésions dont elle ne parvint pas à se guérir. Sa mort fut un deuil général. Un pasteur anglais prononça et publia sur elle une sorte d'oraison funèbre. Les témoignages d'admiration se multiplièrent.

Elle a composé quelques agréables romances dont les titres portent bien le cachet de l'époque : *le Réveil d'un beau jour ; la Voix qui dit : Je t'aime, le Ménestrel, Enfants ramez, le Retour de la Tyrolienne,* etc.

Nous accorderons un souvenir à deux autres cantatrices : Mme Colbrandt, la première femme de Rossini, qui fut aussi sa *prima donna,* et Mlle Nau. — Mme Colbrandt, à qui Rossini (avant de l'épouser, croyons-nous), avait dédié un de ses ouvrages, était née à Madrid. Elle fut l'élève de Crescentini. Ses succès furent pro-

noncés en Italie. Elle se rendit en même temps que son mari en Angleterre, où, dans les concerts, elle fut accompagnée par lui. Mlle Nau naquit à New-York, de parents espagnols. Elle étudia à Paris et y prit les leçons de Mme Damoreau. Ce fut une chanteuse à la voix agile et colorée, douée de beaucoup d'intelligence et d'un réel sentiment artistique. Elle réussit, dès ses débuts, à l'Opéra, dans le page des *Huguenots,* mais elle y tint une place beaucoup plus importante, lorsqu'elle y reparut une dizaine d'années plus tard. Les amateurs de Londres lui firent également beaucoup d'accueil. En Amérique, les ovations qu'elle reçut prirent parfois un caractère excentrique.





CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE MUSICALE ET LA CULTURE ARTISTIQUE.

Une grande activité, une application soutenue n'ont cessé, durant ce siècle, de régner, en Espagne, dans la littérature spéciale à la musique. Ainsi a été perpétué et accusé encore ce caractère déjà si fortement marqué, comme on l'a vu, dans les époques précédentes. — Ne parlons, que pour mémoire, de Bocons, envoyé en surveillance à Dijon, sous le règne de Napoléon, et qui a colla-

boré, pour certaines notices musicales, à la *Biographie universelle* de Michaud. Ce littérateur obscur qui, à la fin de sa malencontreuse existence, ne vécut que des secours d'une dévouée servante, digne du prix Montyon, avait annoncé un ouvrage en quatre volumes, qui n'a point paru, et qui devait être la rédaction des longs souvenirs anecdotiques de Mme Catalani. — Puisque nous en sommes aux livres qui n'ont pas vu le jour, mentionnons les œuvres manuscrites du chanoine Secanillas, nommé plus haut comme compositeur religieux de quelque valeur, et qui a écrit, mais non fait imprimer, une *Théorie générale de la formation de l'harmonie*, un *Tableau des accords*, etc.

Nous signalerons en hâte le traité élémentaire de musique de Roca y

Bisbal, la *Grammaire raisonnée musicale composée en forme de dialogues*, de Moretti, amateur qui avait servi et atteint le grade de général. On doit quelques publications relatives à la musique au colonel Amorós. Virués y Spinola, titulaire de dignités importantes et de grades militaires élevés, s'intéressa à la théorie de la musique, considérée scientifiquement. Un de ses opuscules a été traduit en français.

Nous nommerons le Père Rius, parce qu'à une époque déjà ancienne, en 1841, il joignit à un de ses livres une étude sur la nécessité d'un Opéra national espagnol. — Indiquons enfin, comme dignes de mention à des points de vue divers, la *Nouvelle Méthode de plain-chant réformé*, de Rementeria ; le *Nuevo sistema musical*, de Regart ; la *Equi-*

notacion musical, de Asis Gil et Frontera de Valdemosa, et, plus récemment, la *Tachygraphie musicale,* de Guasch.

Nous indiquerons encore, dans la section de la littérature didactique, les « éléments », systèmes ou méthodes de plain-chant de García y Castañer (1827), d'Iñiguez, Santisteban, Roman Jimeno, Marcos y Navas, Masramón y Godò (1858). Pour l'orgue, nous rencontrons les traités de deux des mêmes, Iñiguez, organiste à Séville, et Ildephonse Jimeno, — auxquels il faut joindre les ouvrages de Goberna (de Barcelone), d'Ubeda, et de Calvo (traité du pédalier). López Almagro a donné une méthode d'harmonium Des méthodes de piano ont été publiées par Compta, Aranguren, Pujol. On doit des méthodes de guitare à Salvador Gil (1814) et à

Damas (guitare et bandurria). Comme auteurs de méthodes de solfège, nous trouvons Jimeno, Torramorell, Pinilla, Lladó, Pardás, Eslava, Llanos, Benito. — Cordero y Fernandez, Yela de la Torre, Justo Blasco ont écrit des méthodes de chant. De bons manuels d'harmonie portent les signatures de Pinilla, Galiana, Arín. Nous terminerons cette liste par des livres de théorie générale, le *Sistema musical de la lengua castellana,* de Sinibaldo Mas (1831), et la *Geneuphonia* de Virués y Spinola. Nous n'omettrons pas non plus les traités de déclamation de Julian Romea, de Barroso, de Bastus (*Curso de declamación*), et de Manuel Mila (ce dernier ouvrage d'un mérite rare). Nous avons précédemment signalé les excellentes *Etudes de musique religieuse* de M. Jimeno de Lerma.

Un rôle d'initiateur, en un sens, fut celui d'Eslava, maître de chapelle de la reine Isabelle II, compositeur religieux très fécond et de réel talent, auteur applaudi de quelques opéras,



Eslava

mais qui a surtout marqué sa place comme érudit et comme écrivain. L'un des premiers, il s'est préoccupé de restaurer l'art musical, jadis si noble et si original, de sa patrie. A cet égard, sa grande publication,

la *Lira sacro-hispana*, collection d'œuvres religieuses des maîtres les plus fameux, bien que témoignant d'une insuffisante vigueur d'esprit, et donnant prise à beaucoup d'objections de détail, est une tentative des plus méritoires et des plus utiles. Les mêmes observations favorables et restrictives s'appliqueraient à son *Museo orgánico español,* recueil de pièces des meilleurs organistes. Les ouvrages didactiques d'Eslava ont de la valeur, et sa *Gaceta musical de Madrid,* dont, par suite de l'indifférence des lecteurs, il ne put pousser la publication au delà de la seconde année, fut une entreprise utile, qui, nonobstant son insuccès final, concourut au progrès en faisant, comme disait Herder, sur une foule de points « régner dans les esprits des idées plus claires ».

Parmi ceux de ses élèves, encore vivants, qui font honneur à son enseignement, citons M. Zubiaurre, le critique Esperanza y Sola, M. Fernández Caballero, etc.

Nous avons, parmi les compositeurs, fait une place à Saldoni, en même temps historien des plus dignes de louanges. — Espín y Guillen, également compositeur, organiste habile, fut de plus un esthéticien clairvoyant, un critique judicieux et informé. — Soriano-Fuertes a dirigé, après Espín y Guillen, son fondateur, le premier journal musical publié en Espagne, la *Iberia musical y literaria,* qui eut une existence assez courte. Il créa plus tard la *Gaceta musical barcelonesa.* Il fut l'auteur de la *Musica Arabo Española,* et d'une *Histoire,* en quatre volumes, *de la Musique espagnole depuis l'arrivée des*

Phéniciens jusqu'à l'année 1850. — Dominguez de Gironella fit paraître *el Mundo Musical,* revue qui n'eut qu'une carrière fort limitée. Le journal *el Artista,* de M. Climent y Cavedo, n'eut pas une fortune plus durable.

Parmi les collaborateurs d'Eslava à la *Gaceta musical de Madríd,* nous rangerons Gil, traducteur en espagnol du *Traité d'Harmonie* de Fétis, et Juan de Castro, qui avait dirigé précédemment *la España musical y literaria,* et qui a composé une bonne méthode de chant théorique et pratique.

A la littérature musicale se rattache le poème satirique écrit en 1857, par Bretón de Los Herreros, contre la fureur « philharmonique ». Ce sont les excès des rétrogrades auxquels s'attaque Bretón. Il se plaint de l'engouement, alors exclusif, des Madrilènes

pour les pauvretés du style italien, et il blâme ceux « qui déprécient le théâtre espagnol ».

La situation artistique s'est beaucoup améliorée en Espagne au cours de ces dernières années, par suite d'un mouvement intellectuel dont l'un des promoteurs est M. Pedrell, que nous avons eu l'occasion de citer souvent et dont nous avons caractérisé l'œuvre en tant que compositeur. Il n'a cessé de réserver et de maintenir, en art, les droits de l'autonomie espagnole. A la même œuvre « nationaliste » que lui, ont concouru des hommes de mérite, tels que M. Gabriel Rodríguez et M. Rafael Mitjana, mentionné par nóus précédemment, esprit net, ardent, qui possède en érudit les questions qu'il traite en écrivain.

L'œuvre de savant et de critique

de M. Pedrell comprend *Por nuestra musica*, l'opuscule sur *Les Pyrénées* écrit en 1891, *Nuestra musica en los siglos* XV *y* XVI, les huit volumes parus de la *Hispaniæ Schola Musica sacra*, *l'Essai*, en cours de publication, d'une *Bibliographie musicale*, les cinq volumes du *Théâtre lyrique espagnol antérieur au* XIX[e] *siècle*, le premier volume du *Dictionnaire Bio-bibliographique*. Maintenant M. Pedrell vient de signer un traité avec les éditeurs de Leipzig, MM. Breitkopf et Härtel, pour publier une édition monumentale des œuvres complètes de Victoria en huit volumes, le dernier consacré à la biographie du maître et à l'étude critique de ses œuvres.

Nous mentionnerons ici d'autres auteurs et d'autres ouvrages : *la Crónica de la opera italiana en Madrid desde el año* 1738 *hasta nuestros dias*, par Car-

mena y Millán (1878); *la Opera en Barcelona,* étude historico-critique par F. Virella Cassañes (1888); *la Opera española y la Musica dramatica en España en el siglo* XIX par Peña y Goñi (1881); les *Lettres à un ami sur la musique en Allemagne* par Mariano Vázquez (1884) ; l'œuvre, en anglais, de Juan F. Riaño, les *Notes critiques et bibliographiques sur la musique espagnole* (Londres, 1887); l'édition des œuvres musicales de Cómes, par Don Juan Bautista Guzman (1888); *el Alicante Artistico musical,* de Villar Miralles; les *Etudes de critique musicale* de F. Virella Cassañes, publiées, après sa mort, en 1893, *la Musique à Valence,* de Blasco (1896); *la Musique populaire, religieuse et dramatique à Saragosse,* par Lozano González (1895).

Une contribution importante à

l'esthétique et à l'histoire musicale est apportée par les discours de réception de différents artistes ou critiques, à l'Académie des Beaux-Arts, par exemple ceux de Barbieri et Jimeno de Lerma, d'Esperanza y Sola, du comte de Morphy, de Peña y Goñi, de M. Pedrell, de M. Bretón, etc.

Dans un bon nombre de journaux politiques espagnols, il n'y a pas de critiques musicaux attitrés. Beaucoup de comptes rendus, consacrés aux premières, ne sont guère que des articles de reportage, où l'on n'entre pas dans l'analyse pénétrante et raisonnée de l'œuvre, et où l'on n'insiste guère que sur l'exécution. L'Espagne a toutefois, dans notre siècle, produit des critiques distingués, notamment Piferrer, qui fut un poète de mérite, et qui fit preuve, comme esthéticien, de beaucoup d'intel-

ligence et de finesse. Après lui Fargas y Soler a écrit près de quarante ans au *Diario de Barcelona,* auquel ont collaboré Cuspinera et Pedrell, et où M. Suárez Bravo donne maintenant d'excellents articles.

La *Epoca* de Madrid, nous fournit les noms de Goizueta et Peña y Goñi, de Mitjana, et, à l'heure actuelle, de M. Cecilio Roda.

Marsillach y Lleonard fut, dans ses articles, un des plus chauds partisans de Wagner, dont il traduisit trois opuscules, et en faveur duquel il entama des polémiques.

Le Père Uriarte, auteur d'un remarquable *Traité du chant grégorien,* est un critique de la plus haute valeur, dont l'autorité est considérable. Ses *Etudes sur le drame lyrique espagnol* sont une œuvre de premier ordre. Il est regrettable que

son activité intellectuelle ne s'exerce pas plus fréquemment sous cette forme.

Dans l'*Ultima Hora* écrit M. Noguera, de Palma de Majorque. Compositeur de valeur, il a, comme critique, des opinions très personnelles. On en peut dire autant de M. Arana, de la Galice, qui possède des dons remarquables de jugement et de sagacité. Dans les journaux de Valence, nous rencontrons MM. Benavente et Bussó, et dans les journaux locaux ou étrangers, M. Lopez Chavarri qui, jeune encore, développe avec talent des idées larges et neuves. *El Liberal* insère, de temps à autre, des études de M. Manrique de Lara, officier de marine et compositeur dont il a déjà été question.

Dans la *Correspondance d'Espagne*, et dans d'autres journaux et revues,

le comte de Morphy, dont la mort est récente, a donné des articles relatifs aux représentations d'opéras et aux concerts. C'était un amateur instruit, qui, tout d'abord, avait fait des études complètes en vue de suivre la carrière musicale. Il a approfondi l'œuvre des *vihuelistas* du XVI[e] siècle, et a fait des transcriptions, gardées par lui inédites, de plusieurs de leurs compositions. Pris pour secrétaire par Alphonse XII, il avait été confirmé dans cet emploi par la Reine Régente, qui, ainsi que l'Infante Eulalie, professe, on le sait, pour les arts, et en particulier pour la musique, un goût très éclairé et très vif.

C'est depuis 1868 que M. Esperanza y Sola s'occupe de critique musicale. Il écrit d'ordinaire dans la *Ilustración Española y Americana*. Secrétaire d'Etat, membre de l'Aca-

démie, il a, dans ses articles, où il a passé en revue tout le mouvement artistique contemporain, fait preuve de rectitude, de grande bonne foi, d'adroite et souple intelligence.

Parmi les journaux et revues consacrés à la musique, nous indiquerons encore la *Ilustración musical Hispano-Americana*, que M. Pedrell a publiée pendant neuf années, la *Correspondancia musical*, fondée en 1878, par l'éditeur Zozaya, et qui vécut sept ans, le *Boletin musical*, publié, à Valence, par l'éditeur Sánchez Ferriz, la *Gaceta musical*, de la même ville, publiée par M. Rue Salcedo, et le *Boletin de l'Institució de musica catalana*, qui paraît à Barcelone. Signalons enfin la *España musical* et la *Musica ilustrada*, qui ont dernièrement fait leur apparition à Madrid et à Barcelone.

Ici, comme partout, nous ferons une place au développement, si important, des études relatives au *folklore*. Ces études ont pris naissance de bonne heure en Espagne. On peut les y faire remonter aux *Juegos de noches buenas á lo divino* de Ledesma (1605), sans oublier certains passages qui se rapportent au même objet dans les *Disquisitiones magicæ*, mentionnées ci-dessus, de Del Rio (1608). Au XVIIIe siècle, le Père Eximeno, comme on l'a vu, écrivit que « chaque nation devrait fonder son système musical sur la base du chant populaire », et à la fin de ce même siècle, en 1799, González Torres de Nava sollicitait la protection officielle pour recueillir les chants des différentes provinces.

Les mêmes tendances s'étaient marquées dans les *De musica libri*

septem, de Salinas, et dans les écrits du fameux notaire Iza Zamacola, qui avait adopté le pseudonyme de *Don Preciso*, et qui se montra toujours l'ardent défenseur des chants et des danses populaires.

En ce qui regarde le mouvement folkloriste actuel, nous avons à indiquer un grand nombre de recueils : la *Musica del pueblo*, de Nuñez Robres (1867), les *Ecos de Espana* (1873), de Inzenga, auteur aussi de trois collections de danses et chants des provinces de Galice, de Valence et de Murcie ; les *Aires nacionales y populares andaluces* (1874), d'Ocón y Rivas ; les nombreuses et fort intéressantes transcriptions de chants basques, dus à M. Santisteban, de Saint-Sébastien. A la même ville appartient Guimont y Echevarria, dont les deux collections portent le titre de

Vasconia. Calvo a réuni les airs populaires de Murcie ; Cabrerizo y Jiménez a rassemblé ceux de Valence. Chaque région a d'ailleurs, à cet égard, ses spécialistes. A la Corogne, nous trouvons Torres de Adalid et Arana ; à Lugo, Montes ; à Séville, Taberner; à Oviedo, Nuevo y Miranda et Anselmo del Valle, amateur riche et distingué. En Catalogne, le mouvement est représenté par Alió et ses *Chansons populaires*, ainsi que par l'œuvre fort importante *Cansons y Folias*, de Bertran y Bros. La publication de M. Noguera (le critique de grande valeur dont nous avons parlé), relative au folklore des Baléares, est un des spécimens les plus réussis de ce genre de travail. — Des recueils et des transcriptions d'airs populaires ont aussi paru par les soins de MM. Millet, Tort y Daniel, Morera et Gay.

Comme la musique populaire, la musique religieuse, en Espagne, a, de nos jours, été l'objet des préoccupations des artistes et des érudits. Une société pour la réforme de la musique religieuse a été formée, sous le nom d'*Asociacion Isidoriana,* par l'archevêque-évêque de Madrid, avec la coopération du marquis de Pidal, de MM. Monasterio, Zubiaurre, Esperanza y Sola et de M. Pedrell, qui a publié les quatre volumes du *Boletin*. En 1898, par l'initiative de cette association, fut provoquée la réunion, à Bilbao, d'un Congrès auquel assistaient MM. Charles Bordes, Guilmant, d'Indy, Gailhard, Paul Vidal, Planté, Tebaldini, etc.

L'influence de l'*Asociacion Isidoriana* s'est exercée heureusement sur la Chapelle du Collège Royal de *Corpus Christi,* de Valence, et sur

quelques autres maîtrises. L'œuvre de réforme, toutefois, n'avance qu'assez lentement, par suite de résistances dues, dans la plupart des cas, à l'ignorance et à la routine.

A la tête des institutions d'enseignement musical, se place le Conservatoire de Madrid, fondé, en 1831, par la reine Marie-Christine, femme du roi Ferdinand VII. Dès l'époque de la création, une école de déclamation fut adjointe à cet établissement, dont le premier directeur fut un chanteur italien, Piermarini. Successivement, le Conservatoire a été dirigé par Carnicer, Eslava, Arrieta, M. Monasterio (qui ne demeura dans ce poste que trois ans), et M. Jimeno de Lerma, le directeur actuel.

Le Conservatoire de Barcelone, fondé en 1838 par la reine Isabelle II, a été dirigé tour à tour par

Obiols, Balart et M. Sánchez Gabañach, présentement en fonctions.

La fondation du Conservatoire de Valence ne remonte qu'à 1880. Son directeur est M. Roberto Segura, successeur de Giner, qui lui-même avait remplacé Ubeda.

L'Ecole de musique de Saragosse a été fondée en 1890, et a eu tout d'abord pour directeur Ruiz de Velasco. Actuellement, c'est M. Lozano y González qui la dirige.

Citons encore la *Sociedad filarmónica de Malaga,* instituée par M. Eduardo Ocón y Rivas, et l'*Ecole municipale de musique* de Barcelone, entretenue aux frais de la ville, sous la direction de M. Antonio Nicolau, dont le prédécesseur a été Rodoreda.

A l'ordre de l'enseignement supérieur appartiennent les cours de la

Facultad de estudios superiores, établis par le gouvernement à l'*Ateneo* de Madrid. La chaire de musique y a pour titulaire M. Pedrell, dont les leçons, très suivies, ont roulé principalement sur l'*Influence de la chanson populaire,* sur *la Musique espagnole au point de vue religieux théâtral et populaire,* enfin sur *le Drame lyrique et Wagner.*

Parmi les Sociétés de concerts, la plus ancienne est celle de Madrid, illustrée tour à tour par Gaztambide, Barbieri, Monasterio, Bretón, etc. A présent elle invite les chefs d'orchestre les plus renommés à diriger des séries de concerts. M. Saint-Saëns a récemment, de cette façon, conduit deux auditions de ses œuvres.

Dirigée tout d'abord par Valls, la Société des concerts de Valence a maintenant M. Goñi à sa tête. — A Barcelone, une société semblable,

placée sous la direction de M. Nicolau, a invité M. d'Indy et, dernièrement, M. Strauss, à tenir le bâton de chef d'orchestre.

Les sociétés chorales espagnoles ont une haute valeur. M. Valle, déjà cité, bon organiste et compositeur de talent, préside à l'*Orfeon Bilbaino*, qui a remporté de nombreuses récompenses à l'étranger. L'*Orfeó Catalá*, de Barcelone, a pour chef M. Millet, l'auteur des *Catalanescas*. Il a récemment gagné à Nice, où il avait, dans l'Orphéon belge, un concurrent redoutable, le prix de lecture à vue et l'un des prix d'honneur.

Ces deux orphéons sont de première force. Ils sont en état d'exécuter, et de la manière la plus satisfaisante, la musique des Morales, des Victoria, des Palestrina, etc.

L'*Orfeon Pamplones* mérite éga-

lement les plus grands éloges, ainsi que l'*Euterpe*, de Barcelone, et les sociétés fondées dernièrement par Morera, Lapeira, Gay. Nous citerons aussi le *Micalet*, de Valence, et les anciennes sociétés chorales Clavé, répandues dans toute la Catalogne.

Donnons enfin quelques détails sur la célèbre Académie des Beaux-Arts de San-Fernando, projetée par Philippe IV, fondée par Philippe V, et qui se compose de quatre sections, peinture, sculpture, architecture, musique, — cette dernière instituée par décret du 8 mai 1873. Voici les noms des membres de la section de musique, avec la date de leur élection : Monasterio (1873), Zubiaurre (1873), Jimeno de Lerma (1883), Esperanza y Sola (1891), le comte de Morphy (1892), Pedrell (1895), Bretón (1896), Sbarbi (1900); — auxquels il faut

joindre Castelar, mort sans avoir pris possession de son fauteuil, Chapí, Fernández Caballero, le marquis de Pidal, M. Luis Navarro, critique de musique, et le marquis de Amposta, Don Rafael Ferraz, amateur très distingué.

Au nombre des éditeurs les plus notables, nous trouvons à Madrid l'ancienne maison Romero y Andía, aujourd'hui Almagro et Cie. Elle a publié les compositions de Bretón, Jiménez, etc. A Madrid encore, nous trouvons la maison Pablo Martin, qui a édité les œuvres de Chapí, et la maison Zozaya, qui a publié les ouvrages de Fernández Caballero, Brull, Valverde, Chueca.

M. Pujol, de Barcelone, a été l'éditeur des *Pyrénées*, de la *Hispaniæ Schola Musica sacra*, des opéras, zarzuelas et compositions de piano

d'Albéniz, des danses espagnoles de M. Granados, des mélodies d'Arnau etc. Il est mort récemment.

A Barcelone nous indiquerons Rafaël Guardia, — les fils de Vidal y Roger, — Ayné, — Salvat, — la Veuve de Haas.

Signalons, à Bilbao, Dotesio, éditeur des œuvres complètes de Ledesma et Aranguren; — à Saint Sébastien, Diaz y Jornet, éditeurs d'Echevarria et Guimont, et Santisteban qui a publié ses propres œuvres, fort importantes; — à Valence, Antich y Tena, maison qui s'occupe spécialement de musique religieuse, et Sánchez Ferriz, qui édite principalement des œuvres pour fanfares et musiques militaires; — à La Corogne enfin, Canuto Berea et Cie; le chef de cette maison, pianiste remarquable, a été élève du Conservatoire de Paris.

La maison Canuto Berea a publié le *Théâtre lyrique antérieur au* XIX[e] *siècle*, de M. Pedrell, et les ravissantes chansons populaires de Montes.

***

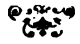
L'art allemand, en ce qu'il offre de plus complexe et de plus élevé, s'est introduit assez tardivement en Espagne. Ce fut un chef d'orchestre renommé, Mariano Vázquez, membre de l'Académie des Beaux-Arts, qui le premier fit entendre aux Madrilènes la Neuvième symphonie. Aujourd'hui Wagner est joué et compris dans tous les grands centres artistiques de l'Espagne. Mais, avec les guides, d'esprit clair et pondéré, que suit actuellement le public, l'on n'a pas à craindre que cette influence si puissante soit dangereuse, et fasse

de la musique espagnole une sorte de contrefaçon germanique. Il n'arrivera point là-bas pour l'école allemande ce qui s'y est si fâcheusement produit, pendant un temps, pour l'école italienne. Du modèle étranger, l'on ne tirera cette fois que les salutaires leçons qu'il peut offrir. La nationalité musicale espagnole est fortement reconstituée. Elle est assez vigoureuse pour ne redouter aucune comparaison et ne souffrir d'aucun contact Une école n'a pas besoin de chercher des chefs au dehors, quand, la tradition vraie étant renouée, elle peut trouver dans ses propres fastes un Victoria et un Guerrero, un Cabezón et un Morales.

31 décembre 1899.



TABLE



Imp. Cerf.

